

Encuentros entre pintura, escultura y fotografía o la apropiación de Ofelia en el Arte Argentino*

María de los Ángeles de Rueda

Introducción

Este artículo pertenece a una serie en construcción, cuyo origen se remonta a las investigaciones que he llevado a cabo hace una década sobre la parodia en la pintura argentina a lo que se suma la indagación que he comenzado recientemente sobre los desplazamientos discursivos de la fotografía. Asimismo al interior de los debates del grupo de investigación que dirijo *Múltiples/múltiples*, el interés se fue trasladando desde los problemas de la no auraticidad de las imágenes, a las operaciones de producción/interpretación de las imágenes contemporáneas, en las que se destaca fuertemente el apropiacionismo y/o la transtextualidad. De este modo se siguen abordando los problemas de intertextualidad e hipertextualidad y las operaciones transpositivas entre diferentes dispositivos y lenguajes en el contexto de la reflexión sobre los límites teóricos en la extrapolación de categorías de un universo discursivo a otro de naturaleza diferente.¹

Se pretende esbozar algunos aspectos que se derivan de estos procedimientos a partir del encuentro con una de las varias series que miran los motivos del pasado con variadas posibilidades interpretativas. La selección en este caso toma como referente a *Ofelia*, de Millais y en forma más alejada la *Ofelia* literaria, que se nos presenta por sus textos y pretextos subyacentes.

Ya se ha dicho que el arte contemporáneo elabora sus poéticas hurgando en un archivo.² El campo fértil de la transtextualidad ha permitido la construcción y el desplazamiento de referentes artísticos entre el pasado y el presente. Las artes visuales se vienen apropiando de su historia y de otros lenguajes y la teoría de otras teorías. Retomar algún aspecto de la tradición o algún repertorio de obras, personajes o imágenes emblemáticas supone un trabajo interpretativo constante.

El artista Julio Flores caracteriza la operación de apropiación de la siguiente forma:

“El término apropiación, como se usa en arte, es una sustracción del lenguaje del derecho y significa ‘acción de convertir una cosa en propiedad de alguien’”. La definición correspondería, en el campo de la historia, la cultura y más específicamente del arte, a la operación de mirar hacia el pasado para construir la propia imagen.

La idea de la propiedad ha cambiado en el tiempo. El artista que hace una apropiación ya decidió que más importante que representar es presentar o simplemente señalar. Trae la situación artística a la vida cotidiana o incorpora a la vida cotidiana la situación artística. Igual que en el collage, en la apropiación se puede alterar el tiempo, lo extraño, lo familiar, lo que es consciente y lo que se manipula para que se manifieste el conocimiento cotidiano; el espacio del arte se conforma e integra con el espacio común y no se agota en la estilización surgiendo informalmente en el vivir diario haciendo que inevitablemente el espectador participe.

¹ Este tema fue abordado en mi tesis de maestría: *Figuraciones en el arte argentino contemporáneo: cuerpos grotescos-escenas paródicas*, FBA UNLP, 2002

² CRIMP, D.: *Sobre las Ruinas del museo*, en FOSTER, comp.: *La Posmodernidad*, Kairos, 1985, en 1977 cura la muestra *Pictures, Artist' Space*, Nueva York, y acuña el concepto de apropiación

La apropiación es una operación artística donde se le cambia las cualidades al objeto tomado, a diferencia de la cita, en que se usa las palabras o la idea de un autor para respaldar los dichos o ideas del que cita".³

Estas observaciones responden sobre todo al tipo de intervenciones en espacios públicos como práctica de grupos activistas. Alfonso de Toro denomina así a la incorporación de estructuras, temas, personajes, materiales y/o procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, que en un sentido crítico vincula pasado y presente.

(...) Este procedimiento que se manifiesta en tantas puestas y textos, lo llamaremos intertextualidad y esta la dividiremos en: intertexto, palimpsesto y rizoma. La intertextualidad tiene al menos una triple función: a) Una función estética, esto es desmitificar el acto creativo poniendo en evidencia que la creación no es sino un acto de retextualización y apropiación de textualidades, donde la gloriosa originalidad modernista simplemente es desarticulada. b) Una función crítica reflexiva, de crítica y parodia de la textualidad precedente. Es decir, no se trata simplemente de una nueva concretización de un texto, situación, personaje, tema dado, sino de la manipulación de estos generando una nueva textualidad que funciona rizomáticamente, es decir, la nueva textualización tiene poco o nada que ver con el intertexto inicial. c) Una función política centrada en la des-doxificación (opinión pública) de las representaciones artísticas y culturales con el fin de politizarlas en un acto de distanciamiento. Este acto de des-doxificación está casi siempre vinculado a un acto deconstructivista que ha caracterizado la práctica teórica, crítica y artística de los últimos veinte años.⁴

En el terreno de los estudios literarios esto se ha denominado transtextualidad,⁵ que con sus diferentes grados u operatorias establece un conjunto de relaciones entre uno o más textos; en el estudio de las imágenes se suele encontrar la referencia a los diversos tipos de relaciones interdiscursivas bajo la denominación de apropiación; y con este término, se puede sostener, que en muchos casos se hace hincapié al acto de selección de elementos u operatorias precedentes con el objeto de reelaborar un discurso/imagen crítico/a. En este sentido, el proceso creativo y el interpretativo se encuentran en una especie de hermenéutica del proceso/ reconocimiento.

Julia Kristeva se refiere a la existencia de discursos previos como pre-condición para el acto de significar, de esa forma es una de las primeras en definir la operación de intertextualidad: todo texto que se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto. Los textos se imbrican de formas diversas dando como resultado un texto nuevo: el intertexto. Como explica por su parte Omar Calabrese, a partir de la tipología elaborada por Genette, la intertextualidad en pintura puede constituir un principio de arquitectura del texto, en la que dialogan y se encuentran diferentes miradas precedentes, las que se activan en la interpretación, en una circulación de sentido en la cultura.⁶

Las *estrategias del retorno*, tal como las llama Ana María Guasch, hacen posible la aparición de nuevos conceptos propios del arte contemporáneo: la copia, hasta el plagio, el eclecticismo, el simulacro, la apropiación y la parodia.⁷ El arte contemporáneo puede

³ FLORES, J.: *Brutos Aires*, <http://www.carlosfilomia.com.ar/menu.htm>

⁴ DE TORO, Alfonso y DE TORO, Fernando: *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, Frankfurt am Main- Madrid, Editorial Vervuert / Iberoamericana, 1999

⁵ GENETTE, G.: *Palimpsestes, la literatura en 2º degree*, ed du Seuil, 1989. Genette define la hipertextualidad: "Entiendo por ello (hipertextualidad) toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario. El principio de transtextualidad: "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos".

⁶ CALABRESE, O.: *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993.

⁷ PRADA, J.: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, 2001.

ser explicado por los desplazamientos discursivos y operacionales que realiza, reconstruyendo las narrativas del pasado al contemplarlas. Juan Martín Prada por su parte distingue diferentes tipos de apropiacionismo. En un sentido próximo a la definición del artista Flores subraya la presencia de una vía crítica. El *apropiacionismo crítico* es considerado heredero de las prácticas conceptuales en oposición al *apropiacionismo afirmativo*, que pareciera ser propio de la pintura de retorno en los años 80, la transvanguardia italiana o el neoexpresionismo alemán que son vistos por este autor como una especie de ejercicio de *revival pasivo*,⁸ mirando el pasado sin distancia. En los años 90 se consideró pastiche estas recurrencias. Particularmente he considerado en mi tesis sobre la figuración en el arte argentino contemporáneo y los procedimientos paródicos que estos retornos establecen una operación dialéctica entre el homenaje, la burla, la legitimación y el exorcismo, especialmente cuando surgen en el seno de una historia y un imaginario traumático.

En un sentido regional, las operaciones de transtextualidad y apropiacionismo pueden vincularse a la aspiración del modernismo latinoamericano (brasileño) de *Antropofagia* vinculando la periferia con el centro, devorándola para encontrar el propio lenguaje. El cual se presenta –como diría García Canclini– como un sistema de hibridación.

¿Cómo son los retornos en la serie seleccionada? El intertexto da entrada a la alusión y el pretexto para formular con diferentes estrategias una narración situada en nuestra historia.

¿Qué asociaciones, isotopías, sentidos obtusos se manifiestan? Creemos que se trata de imágenes compensadoras frente a aquellas traumáticas que no se han podido mostrar o develar.

Las Ofelias

Todo un lado de nuestra alma nocturna se explica por el mito de la muerte concebida, como una partida en el agua.

Para el soñador, las inversiones entre esa partida y la muerte son continuas. Para ciertos soñadores, el agua es el movimiento nuevo que nos invita a un viaje nunca realizado.

Esa partida materializada nos arranca a la materia de la tierra.

Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (fragmento)⁹

⁸ ARGAN, (comp): *El pasado en el presente*, Barcelona, G.G. , 1979.

⁹ BACHELARD, G.: *El Poder de la Palabra*, www.epdlp.com.

1. El hipertexto/ intertexto :



La *Ofelía*, de Millais-(1851-1852).
Óleo sobre lienzo 76,2 x 11,8 cm. Tate Gallery, Londres.

Transpuesta a partir del personaje shakespeariano, esta pintura, al igual que las citaciones y alusiones literarias durante ese siglo y el siglo XX, va conformando un mito de aquel cuerpo- fantasma que fluye entre las aguas y una frondosa vegetación, invitando a la reflexión en torno a la belleza, la virtud femenina, la corporeidad, la evanescencia de lo material. Su destino está en el fluir y transitar una durabilidad figurada en el sueño. Alguna vez Mallarme afirmó que asistimos a una Ofelia nunca ahogada. Esa marca ha permanecido en forma subyacente en las representaciones y asociaciones posteriores. Mártir del amor, desvanece y renace más activa en la *Máquina Hamlet* de Müller. En esta pieza, tal como lo ha estudiado Daniela Cápona Pérez” Müller presenta a un personaje cuya muerte es la génesis de su identidad. Se mantiene el suicidio como causa de muerte, sin embargo este no aparece como producto de debilidad o locura sino, por el contrario, en el suicidio de Ofelia se halla la fuerza de una identidad propia y sólida”.¹⁰

2. Primer intertexto rizoma: Fotografía

“Se llaman Guillermina y Belinda, son primas y viven en el campo, en la provincia de Buenos Aires. Ahí las descubrió la fotógrafa norteamericana Alessandra Sanguinetti. El resultado de ese encuentro es una de las muestras más notables del año: poniendo en escena a lo largo de cinco años las fantasías y miedos de las chicas, y el enigmático sentido de sus sueños despliega algo que hasta ahora parecía irreductible a la imagen: el trabajo del tiempo, o el fin de la niñez”.¹¹

¹⁰ CÁPONA PÉREZ; D.: *Ofelia o el mal imaginario*, tesis presentada al programa de Magister en Artes septiembre de 2004 Santiago de Chile, www.cybertesis.com.

¹¹ BLÉFARI , Rosario: *Las aventuras de Guille y Belinda y el sentido enigmático de sus sueños*, de Alessandra Sanguinetti. Del 27 de noviembre al 25 de enero de 2004 en el Mamba. Suplemento *Radar*, domingo 07 de diciembre de 2003,

“No hay muchas chicas en el campo. Mucha gente se fue; la mayoría son hombres, y las mujeres trabajan a la par, pero siempre en un mundo masculino”, me recuerda Sanguinetti. Cuando las veo brindar –compañeras de pensar, de jugar y de abrazarse–, cuando las veo mirar cómo viene la tormenta –más compañeras que nunca en la soledad de la lente–, estoy con ellas como si supiera de qué se trata todo eso. Actuando una serie de figuras que fascinan sólo porque ellas las representan, Belinda y Guillermina terminan convirtiéndose en heroínas: al poco tiempo queremos mirarnos sin parar, en



Las aventuras de Guille y Belinda, de Alessandra Sanguinetti, realizada en el 2004.

Nada entusiasmó tanto a las chicas como representar a las dos Ofelias muertas en el agua. Cuando Alessandra les mostró una postal del cuadro (Ofelia, John Millais, 1851-2), hacía demasiado frío para ir al arroyo, así que hubo que esperar a que llegara el verano. Pero fue lo primero que mencionaron Guillermina y Belinda cuando volvieron a verse, casi un año más tarde. Las heroínas se adueñan de Ofelia en el arroyo; las dos son Ofelia y el partenaire, en este caso, es el arroyo, pero todo puede ocurrir.

Esos pétalos naranjas con los que Alessandra sorprendió a Belinda al llegar a la casa se los había pegado con cinta adhesiva y los llevaba como si fueran uñas postizas.¹²

Se transcribe esta cita puesto que resulta muy atractiva la doble construcción de personajes. Guillermina y Belinda, dos niñas-adolescentes del campo que se constituyen en personajes arquetípicos del tránsito de la vida, objetos de la toma fotográfica. A su vez la imagen resulta de la apropiación: con estos dos personajes que se inscriben en una escena, en un artificio cuyo intertexto es la Ofelia de Millais junto a todas las Ofelias leídas en el imaginario palimpsesto. La impregnancia de referente, propio de la fotografía¹³ (de la cual es difícil tomar distancia aún cuando la fotografía contemporánea procede con simulacros, con la puesta en escena y la alegoría) se constituye como representación y selección de aquellas otras marcas referenciales que se actualizan en la lectura subjetiva, de vagas enciclopedias, más próximas al discurso mítico, al imaginario colectivo. La elección de la Ofelia parte de un juego identificatorio, de condensación metafórica:

todas las poses y actitudes posibles, de las más espontáneas o insólitas —¿cómo llegaron a esto?, me veo obligada a preguntar al mirar una— a las más reconocibles, todas registradas en esa forma y en ninguna otra.

“Estaba sacando fotos para un trabajo anterior y pasaba mucho tiempo cerca de la casa de la abuela de las chicas, en Guido, provincia de Buenos Aires. Y ellas andaban dando vueltas por ahí. Tenían alrededor de nueve años, y pensé en hacer como un diario en el tiempo. Les propuse que hablaran de lo que les daba miedo, de lo que querían ser, y empezaron a improvisar con ropas, objetos, telas, juguetes. No hubo manera de introducir elementos que no les pertenecieran. Les empecé a sacar fotos en 1998, pero la idea es seguir sacándoles todos los años, aunque no tan intensivamente: menos imágenes, y que cada una sea más sintética y representativa. Entre otras cosas, porque yo ya no estoy acá”. Ahora Sanguinetti vive en Nueva Cork” ibíd.

¹² Ibídem.

¹³ BARTHES, R.: *La Cámara lúcida*, 3ª ed., Buenos Aires, Paidós, 1994.

juventud, florecimiento-virtud, desfloración-cambio, integración con la naturaleza, amor, cuerpo-agua, vida-sueño-muerte, hacia su desplazamiento metonímico en el cual los cuerpos cubiertos de flores que fluyen por el río como en un sueño no mueren: **trasmutan**. El cuerpo es un continente mediador entre el mundo y el propio sujeto. Sin embargo pierde sustancia, se vuelve invisible en la cotidianeidad. Se funcionaliza. Las Ofelias oscilan entre un cuerpo invisible y la visibilidad del cuerpo ilusionado. No mueren, se trata de un cambio, de una transformación, como dijimos de tipo mítica, de arraigo en la concepción temporoespacial de nuestras culturas primegenias, más allá del tiempo-espacio moderno. Guillermina y Belinda son personajes que representan un mundo que parece ilusorio, en el cual la naturaleza se funde con la cultura.

3. Segundo hipertexto- rizoma:



Ofelia, de Claudia Fontes, 1993.¹⁴

G. Bachelard señaló que muchas citas y transposiciones de Ofelia fueron sinécdoques. Así Ofelia se fue interpretando como un arquetipo mítico. En esta obra de Claudia Fontes justamente se muestra una parte por ese todo. Nuevamente la condensación, en este caso de los motivos e isotopías presentes o aludidas en la pintura y su desplazamiento elíptico en la pieza estampada con el movimiento que simula y evoca el agua. No hay cuerpo. La protagonista y su partenaire, el río, se sintetizan en las formas de la bolsa y el movimiento. Gana en esta interpretación la **ausencia**.

Se vuelve imposible representar la muerte en forma directa, como el dolor o la ilusión y sólo su continente puede ofrecer una respuesta a las imágenes traumáticas, a las heridas que no pueden cerrar, pues no se puede olvidar. Las flores y el agua envuelven ese cuerpo fantasma. La artista se apropia de esa imposibilidad de representación de la

¹⁴ Las medidas son 135x 120 x 4 cm, pertenece a la colección del MAMBA, sección escultura. Se trata de una bolsa plástica llena de agua que produce movimiento ondulatorio.

muerte de nuestra historia reciente y la actualiza con procedimientos inscriptos en el diálogo de las corrientes objetuales y neoconceptuales.

4. Tercer intertexto-rizoma



La mamá de Juanito llevada por el río de Daniel Santoro, pintura 2006, 90 x90 cm

El artista plástico Daniel Santoro crea un personaje implícito en la serie de Antonio Berni: Juanito Laguna, del cual se supone que hay una mamá pero nunca aparece. Santoro convoca varios intertextos: la obra de Berni, la Ofelia como mito a partir de Millais y la iconografía del primer y segundo gobierno peronista con la elaboración de la serie contenida en **El Manual del Niño Peronista**.

En particular esta pintura forma parte de la muestra **itinerante La Memoria. Testimonio colectivo/ creación permanente** desarrollada durante el 2006 en conmemoración de los treinta años del último Golpe Militar en Argentina.

El artista se viene apropiando y retextualizando el imaginario peronista producido a partir de la cultura visual de los períodos comprendidos entre el primero y segundo gobierno de Perón y las imágenes ausentes –aún del llamado arte político argentino– respecto del movimiento peronista. En diferentes entrevistas el autor ha señalado que la historia del arte argentino ha dado la espalda al peronismo (y viceversa se puede confrontar con algunos aspectos centrales a fines de los años 40, como la controversia acerca del arte abstracto y las prohibiciones del Ministro de Cultura y Educación de ese momento). Santoro manifiesta que un artista comprometido como lo fue Antonio Berni, con la causa de los humildes no haya representado y/o visto en las villas miserias que pintó o creó la frase *Viva Perón*. En el terrero de la retextualización y/o apropiación crítica el artista considera que Juanito Laguna era peronista y que su madre fue una niña que conoció y se sintió protegida por la *abanderada de los humildes*. En el conjunto de la obra: *El Manual del Niño Peronista* trata de recrear el imaginario colectivo de la imagen de Eva:

Lo que intento con la figura de Eva Perón es una especie de arquetipo que sería como la madre Estado. El Estado maternal. Sería una nueva categoría que creo que es un invento del peronismo, y Eva Perón lo encarnó en cierto modo, a través de las obras que hizo...desde la Fundación a un montón de cosas más. (...) Esa Madre-

Estado se contrapone al Estado paternalista, fruto del Estado liberal.(...) El Estado maternal es ese Estado sensible que se hace cargo realmente de los desamparados. Y restituye la justicia social. Eva Perón piensa en una república para los niños, pero en realidad no es para todos los niños, es para los niños que no tienen padres. Y piensa en cada una de las situaciones en las que el Estado debe hacerse presente. Por eso hablo de un Estado maternal.

La madre de Juanito llevada por el río encarna a la mujer-niña- la desposeída, la joven creyente, la esperanzada, no tanto la mártir del amor sino más bien la figura de la Ofelia al estilo de la *Máquina Hamlet* cuya muerte no aparece como producto de debilidad o locura sino, por el contrario, "(...) en el suicidio de Ofelia se halla la fuerza de una identidad propia y sólida".¹⁵

La sospecha en este caso, en el contexto de la muestra por la memoria es que el personaje no muere, desaparece, palabra fuertemente evocativa, se presenta la necesidad de no olvidar, de no pensar la muerte como fin, como evanescencia, sino más bien como afirmación de una historia truncada, de una identidad arrebatada. Un fantasma que fluye y nos narra un fragmento enlazado, pero silencioso. Lo imposible, la ausencia, la **no muerte**: la necesidad de apropiarse de esa **memoria**.

Bibliografía

- ARGAN (comp): *El pasado en el presente*, Barcelona, G.G., 1979.
- BACHELARD ; G.: "El Poder de la Palabra", en www.epdlp.com, Barcelona - Nueva York.
- BARTHES, R.: *La Cámara lúcida*, Bs. As., Paidós, 3ª ed., 1994
- BLÉFARI, Rosario: *Las aventuras de Guille y Belinda y el sentido enigmático de sus sueños*, de Alessandra Sanguinetti. Del 27 de noviembre al 25 de enero de 2004 en el Mamba. Suplemento Radar| Domingo, 07 de diciembre de 2003.
- CALABRESE, O.: *Como se lee una obra de arte*, s.l., Cátedra, 1993.
- CÁPONA PÉREZ; D.: "Ofelia o el mal imaginario", tesis presentada al programa de Magister en Artes, septiembre de 2004 Santiago de Chile, en www.cybertesis.com
- CRIMP, D.: *Sobre las Ruinas del museo*, en Foster (comp.): *La Posmodernidad*, s.l., Kairos, s.a.
- DE RUEDA, M., *Figuraciones en el arte argentino contemporáneo: cuerpos grotescos-escenas paródicas*, FBA UNLP, 2002.
- DE TORO, Alfonso y DE TORO, Fernando: *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*. Frankfurt am Main- Madrid, Editorial Vervuert / Iberoamericana, 1999.
- FLORES, J.: "Brutos Aires", en <http://www.carlosfilomia.com.ar/menu.htm>.
- GENETTE, G. : *Palimpsestes, la literatura en 2º degree*, París, ed. du Seuil, 1989.
- GUASCH; A.: *Arte último del siglo XX, El. Del posminimalismo a lo multicultural*, s.l., Alianza, 2005.
- PRADA, J.: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, s.ed., 2001.

¹⁵ CÁPONA PÉREZ; D.: *Ofelia o el mal imaginario*, tesis presentada al programa de Magister en Artes Septiembre de 2004 Santiago de Chile, www.cybertesis.com.